

4. КАПИТОЛА:

Člověk a příroda, člověk jako specifická část mimolidské přírody

„У Андреева не было интереса к живой, конкретной жизни ... брал только то, что само набегало ему в глаза ... набегавшую на него жизнь он схватывал великолепно“,¹ to píše o Andrejevovi ve svých vzpomínkách V. V. Veresajev. Pozoruhodný je jistý rozpor ve Veresajevových slovech – upírá Andrejevovi zájem o konkrétní život, ale současně tvrdí, že ho velkolepě zobrazoval, když ho k tomu sám život „přiměl“ tím, že vešel do jeho zorného pole. Dokázal by to však, kdyby zobrazení vznikalo bez zájmu?

Pojednali jsme zatím pouze o postavě ve spisovatelově díle, o jejím nitru i místě mezi ostatními lidmi, ale ke komplexnímu zachycení života v literárním díle nedílně patří i zachycení prostředí, do něhož je literární dílo situováno a které může výrazně ovlivnit výpověď o postavách i o zobrazované realitě. Jaký vlastně byl Andrejevův vztah k „mimolidské přírodě“?

Od chvíle, kdy měl možnost neomezeně sám rozhodovat o prostředí, v němž má s rodinou žít, straní se spisovatel města. Odchází do přírody a do samoty svého sídla ve finské přírodě. Jeho dům na Černé říčce, vztah k jeho okolí i výlety, které podnikal se svou druhou ženou, nejstarším synem Vadimem a občas i s přáteli po Finském zálivu a jeho skalnatých ostrůvcích (skäry), to vše svědčí o tom, že příroda se mu vedle rodiny a rozlehlé pracovny stávala útočištěm, ve kterém se cítil v bezpečí. Také fakt, který ve svých vzpomínkách zachycují mnozí z jeho přátel (V. G. Korolenko, V. V. Veresajev, V. Je. Beklemiševová) i on sám ve své korespondenci, že období od jara do podzimu je pro něho obdobím tvůrčího klidu, nasvědčuje, že jeho život (spisovatelský biorytmus?) měl s přírodou a s děním v ní dosti pevné spojení. Ale jak je tomu v jeho díle?

Protiklad města a volné přírody je zachován i v Andrejevově tvorbě, třebaže základním, určujícím prostředím jeho próz je město, vytvářející specifický chronotop, umožňující realizovat spisovatelovy tvůrčí záměry v souladu s jeho pojetím postavení člověka ve světě na počátku 20. století. město je určitou strukturou lidského života, modelem existence, sídlem degradace přirozených životních hodnot a vztahů. ... Jakkoliv je město sférou přesně rozvržených činností s výsledky, jež lze kalkulovat jako pravděpodobné, ohrožuje je neustále chaos, jeho řád je vratký a nejistý.“² Modelovost

1 Реквиюм. Сборник памяти Леонида Андреева. Москва 1930, с. 147 – 148.

2 Svatoň, V.: Gogol jako básník města. In: Gogol a naše doba. Olomouc 1984, s. 20.

Andrejevova pojetí osobnosti, o kterém jsme se již zmínili, tak dostává možnost včlenit se do modelu města, jež, jak soudí V. Svatoň, je jedním ze základních chronotopů literatury 19. a 20. století. Prostředí, ve kterém konkrétní existenciální situace ohrožují celistvost duševního i fyzického bytí, ve kterém lidé existují paralelně, vedle sebe, aniž by jeden o druhého vůbec projeví zájem, je tím prostředím, které by mohlo vyjevit řadu aspektů, na něž Andrejevovo pojetí individua i jeho etické hledání čtenáře neustále navádějí. Vždyť např. v povídce Памятник je citový výlev přítomného zneuznaného spisovatele s nelibostí nesen sousedem, který ve *vedlejších* pokojích chce spát; Pavel Rybakov se ocitá v pokojíku prostitutky a jejich debata je sousedem *nezúčastněně* sledována jen jako rušivý hluk, jehož obsah je mu zjevně lhostejný; starý Ipatov žije *vedle* ostatních obyvatel domu, které svými povzdechy ruší. Toto „bytí vedle“, ať už v rovině fyzické nebo duševní, je snad nejúplněji zachyceno v povídce Город; hrdinové povídky mají možnost setkat se jen jedenkrát za rok – v prostředí, které jim je jako jediné společné. Jinak jsou si zcela cizí, neznají ani svá jména a oddělena, neznáma jsou i jejich vlastní, „osobní“ prostředí. Stačí pak jen maličkost – nemoc, časový nesoulad – a kontakt lidí je přerušen, dočasný kontakt s prostředím je vrácen k pouhé izolovanosti, k níž jsou lidé ve městě odsouzeni.

„Город был громаден и многозначен, и было в этом многолюдии и громадности что-то упорное, непобедимое и равнодушно-жестокое. Колоссальный тяжестью своих каменных раздутых домов он давил на землю, на которой стоял, и улицы между домами были узкие, кривые и глубокие, как трещины в скале. И казалось, что все они охвачены паническим страхом и от центра стараются выбежать на открытое поле, но не могут найти дороги, и путаются, и клубятся, как змеи, и перерезают друг друга, и в безнадежном отчаянии устремляются назад. Можно было по целым часам ходить по этим улицам, изломанным, задохнувшимся, замершим в страшной судороге, и все не выйти из линии толстых каменных домов. ... они с непоколебимой твердостью стояли по сторонам, равнодушно встречали и провожали, теснились густой толпой и впереди и сзади, теряли физиономию и делались похожи один на другой – и идущему человеку становилось страшно: будто он замер неподвижно на одном месте, а дома идут мимо него бесконечной и грозной вереницей.

... Но всего ужаснее было то, что во всех домах жили люди. Их было множество, и все они были незнакомые и чужие, и все они жили своей собственной, скрытой для глаз жизнью, непрерывно рождались и умирали, и не было начала и конца этому потоку. ... С чувством страха и бессилия Петров вглядывался во все лица и понимал, что видит их первый раз, что вчера он видел других людей, а завтра увидит третьих, и так всегда, каждый день,

каждую минуту он видит новые и незнакомые лица. И Петров боялся огромного, равнодушного города".³

Takový je obraz města v povídce *Город*. Srovnajme ho s podobným, na situaci člověka více zaměřeným úryvkem z povídky *Проклятие зверя*:

„Все пустыннее, все теснее, все уже становились улицы ... Уже час я шел, а им не было конца, как не видел я их начала; ... И то, чего я искал, одиночества, свободны от толпы, вдруг начало меня тревожить. В лесу, или на берегу моря, или в настоящей пустыне – я долго могу оставаться один, и там одиночество не пугает меня, потому что оно явно, откровенно, правдиво. Там моей мысли не касается ни одна спрятанная стенами человеческая мысль, там моя воля не пересекается незримыми волнами других человеческих волн, там я один. В пустынности же этих улиц, где так много окон и дверей, я почувствовал ложь, и, как всякая ложь, она немедленно превратилась в таинственную угрозу“.⁴

V obou pasážích můžeme sledovat obraz města podaný jednou v *Erformě*, podruhé v *Ich-formě*. V obou však cítíme stejný tlak města na člověka. Celistvou, konkrétní tvářnost města, dalo by se říci kritickorealistický rozčleněný popis, Leonid Andrejev nepoužívá. Nejedná se mu vůbec o vyvolání uceleného zrakového dojmu – čtenář „nevidí“ jasné obrysy celku, nedostává informace o jedinečných formách jedinečných předmětů. Domy, ulice, dveře, okna i lidé na ulicích (jsou-li tam) – vše, co čtenář vnímá, je dáno nikoliv jako objektivně popisovaná danost, skutečnost vnější vzhledem k vnímajícímu subjektu, ale jako „kinestetická realita“ promítající se do subjektu, do duševního stavu hrdiny, vyprávěče nebo čtenáře. Dochází tím nutně k „lomů“ a tedy i k „deformaci“ objektivní skutečnosti, k její subjektivizaci.

Protagonisté obou povídek uvádějí motiv pohybujícího se pozorovatele – chodce v ulicích města. Jeho perspektiva vidění je ohraničená – stěny domů, křivolakost ulic, okna, dveře – to vše mu bere možnost volit si svobodně pohled, určovat šíři i výšku záběru skutečnosti. Tyto rozměry jsou určovány a měněny vnější, tlakem reality – a člověk se cítí omezen, jeho pohled na skutečnost je nestabilní, chybí mu potřebný „odstup“. Vnímání je nesytematické – od vnímaného vede asociativní spojení k protikladu – k volnému poli, k břehu moře či poušti, ale po této myšlence přichází návrat. Člověk cítí ještě více stísněnost, uzavřenost vnímaného prostředí. Čtenář pocítuje růst napětí vnímajícího, spojuje kontrastní obrazy volného, otevřeného prostoru i ohraničeného, uzavřeného prostoru města. Vzhledem

3 Андреев, Л. Н.: Полное собрание сочинений, т. 7, кн. 14. С.-Петербург 1913, с. 200 – 201.

4 Андреев, Л. Н.: Полное собрание сочинений, т. 8, кн. 15. С.-Петербург 1913, с. 122.

k městskému středu odstředivé tendence (v prvním úryvku vyběhnou ulice, ve druhém směřuje od středu města sám protagonista) implikují tůňnutí k útěku. Chaotické uspořádání ulic, jak je nacházíme v úryvku z povídky Город, jakoby narušuje omezenou perspektivu protagonistova pohledu – zdá se, že podobný komplexnější dojem o vzájemném protínání ulic, o jejich existenci v jakémś systému připomínajícím labyrint, je možný jenom při pohledu shora. Iluze těkajícího zraku, který střídá věcné objekty s tvářemi lidí k vytvoření podobného dojmu nepostačuje, je k němu zapotřebí, byť třeba jen neaktuální, minulá, při vnímání asociativně vzniklá, jakoby poučenost mapou nebo jinou možností pohledu shora. Tím se ovšem narušuje jednotná perspektiva obrazu prostředí ještě více, rozrušuje se jeho celistvost stejně jako v případě kontrastu s jiným prostředím. Výsledným dojemem není ucelený „vizuální“ dojem, ale „vizualizovaná“ je mozaika drobných ucelených pohledů-odrazů, skutečností daných různou zaměřeností vnímaného i vnímajícího, nazíraných z rozdílné perspektivy.

Mozaikovitost a nesystematičnost, neucelenost pozorování a vzniklého obrazu už samy o sobě vyvolávají rozptýlenost, chaotičnost, vyvíjejí tlak na čtenáře a nutí ho prožívat tento dojem jako dominující i v psychickém obraze protagonistů. Charakteristické je v obou úryvcích jejich ukončení – strach a pocit hrozby jako základní pocity protagonistů. Tím je docilováno dalšího zúžení zorného úhlu, jehož je postava mocna, zvyšuje se duševní napětí postavy, dále se drobí už tak mozaikovitý obraz skutečnosti, do jisté míry je tak uváděno i oslabení čistě racionálních způsobů vnímání ve prospěch emotivního hodnocení všech podnětů – ohroženost individua se tak stává komplexním pocitem odcizujícím ho ještě více jeho okolí a deformujícím dále proporce vnímaného. (Podle přísloví „Strach má velké oči“ narůstá význam jinak zcela malicherných, pomínutelných podnětů, které se tak za daných okolností stávají významnými; jejich „nepochopitelnost“, „neproniknutelnost“, „fenomenálnost“ jen zvyšuje pocit existencionálního ohrožení jedince.)

Ne vždy je ale působení městského prostředí natolik určující ve svých destruktivních účincích jako v povídkách Город a Проклятие зверя, kdy prostředí podstatnou měrou ovlivňuje psychický stav postav. Častěji se střetáváme s člověkem, jenž se ocitá v uzavřeném kruhu poté, co ho jeho psychický stav odděluje od lidí. Keržencev má za své nejoblíbenější místo knihovnu, „zpověď“ píše v ústavu – v obou případech se jedná o uzavřený, malý prostor. „Uvnitř“, v omezeném uzavřeném prostoru (místnost, dům, ...) jsou i postavy dalších Andrejevových povídek – „uvnitř“ je št. kapitán Kablukov, převážně „uvnitř“ se odehrávají povídky Большой шлем, Ангелочек, У окна, v povídce Петька на даче je takovým prostorem holičská ofiána, před ostatním světem se uzavírá Sergej Petrovič; В поезде existují dokonce dva míjející se uzavřené prostory – místnost telegrafu na železniční stanici a vagon, v němž se dva cestující baví o telegrafistovi,

kterého jen letmo zahlédli. Člověk má v Andrejevových prózách tendenci realizovat svůj odchod od světa tím, že se stáhne do prostorového ústraní, omezí prostor, který má k „dispozici“ – do kamrlíku pod schodištěm se uchyluje kupec Ipatov (Ипатов), bouřící se pop (Сын человеческий) je v místnosti oddělené od ostatních, ve vězení jsou protagonisté povídek Рассказ о семи повешенных a částečně i Мои записки, v místnosti se odehrává i miniatura Великан. Snad nejmarkantnějším příkladem se stává právě protagonista povídky Мои записки – když po dlouhé době ve vězení dostává milost a s ní i možnost žít mimo zdi vězení, začíná pocívat život na svobodě jako natolik tíživý, že si zřizuje své vlastní vězení se soukromým žalářníkem.

Místnost, uzavřený prostor vydělený pro potřeby jedince se tak stává jeho útočištěm, zdánlivou jistotou; do ní se promítá (a mnohdy se v ní i řeší) jeho vztah ke světu. Odmítaný spisovatel tak najednou dostává možnost svěřit se živému člověku (Памятник), ačkoliv předtím v parku mu chyběla jistota; prostitutka Ljuba se chová útočně k teroristovi, který se schoval v její komůrce (Тьма); do svého pokoje se zamyká a v jiném (cizím!) končí svůj život Pavel Rybakov (В тумане); ve svém pokoji marně očekává přítele mladý student (Праздник), do pokoje jsou uzavřeni v nemocnici pop a kupec (Жили-были). Zatímco scénérie městských ulic s velkým množstvím podnětů člověka rozptyluje, zbavuje ho identity a vnáší do jeho nitra obavy a strach, dává mu možnost uvědomit si odcizení mezi ním a ostatními lidmi, vlastní místnost umožňuje buď omezený „návrat“ pocitu identity (i Keržencev se po činu vrací domů), částečné utvrzení soběstačnosti a omezení strachu před ostatními lidmi, anebo dokonce dává možnost kontaktu s jiným člověkem (В подвале, Кусака, Памятник). Cizí místnost – a cizí prostředí vůbec – většinou jen umocňuje zmatek v duši protagonistů (Тьма, В тумане, Ипатов – tam téma potenciálních kupců domu), třebaže nevylučuje ani možnost nalezení kontaktu (Праздник, На реке, Баргамот и Гараська). Objevuje se tedy protiklad otevřeného a uzavřeného prostoru ve smyslu město – příroda, ale i protiklad odcizujícího města a (většinou) útočiště-místnosti, domu, tj. prostředí, do něhož postava „patří“.

Významnou roli v líčení prostoru hrají pro Andrejeva všechny prvky umožňující oddělení jedné postavy či předmětu od jiných. Motivy dveří, stěn, plotů, domů jako prvků, s jejichž pomocí je stanovena hranice, neproniknutelná nebo obtížně zdolatelná nejen fyzicky, ale zejména psychicky, jsou v Andrejevově díle velmi časté. Marta a German stávají spolu u plotu, který odděloval jejich zahrady, každý z jedné strany, stěny domů dělí ulici od obyvatel domů (Город, Проклятие зверя), stěna dělí skupinu, která se jí snaží překonat, od lepšího nebo alespoň jiného života (Стена), drama jedince je takovým způsobem odděleno od života ostatních (В тумане, Мои записки, Тьма, Великан, У окна, На реке, ...). Obzvláště

psychologizující traktování hranice je hodno zaznamenání. V povídce Призраки je jeden z chovanců léčebny zaměstnán klepáním na dveře, takže dveře zůstávají otevřeny. Zvnitřnění hranice je silné i v povídce У окна, ale i v dalších, např. На реке, Молчание a jiných. Fyzicky jsou takové překážky, „hranice“ oddělující postavy od ostatních snadno nebo relativně snadno překonatelné, ale lidská vzájemnost tak získána nebude. Psychická zábrana, psychická „hranice“ je tím co do svého významu posílena natolik, že vzniká dojem, že je silnější než vzhledem k člověku vnější hranice tvořené hmatatelnými, hmotnými předměty.

Většina z hlavních postav Andrejevových próz i postavy prvního okruhu žijí ve specifickém prostředí. To je dotváří jako osobnosti, patří neodmyslitelně k nim. Změna prostředí znamená pro ně i změnu vnitřní. Jiný je Pefka v městské oficíně, jiný na venkově; změnou prošla popova dcera poté, co opustila domov (Молчание); dokonce ani návrat domů už pak na tomto faktu nic nezměnil. Podobně Nikolaj v povídce В темную даль přichází sice domů, ale už do domu nepatří – vlivem jiného prostředí se stal jiným člověkem. Na změnu svého života se těší i protagonista povídky Иностранец, vytrženost lidí z normálního prostředí ve válce plodí spolu s fenoménem války děsivé změny v jejich nitru (Красный смех). Ochrana „osobního prostoru“ je velmi výrazná v povídce Губернатор – bezprostřední příčinou ke střelbě nejsou ani tak požadavky dělníků, jako spíše narušení hrdinovy „gubernátorské“ nedotknutelnosti a nedotknutelnosti jeho spolupracovníků, narušení „jejich“ prostoru.⁵

Prostor je tak dělen nejen „hranicí“ (zeď, dveře, okno, práh, ...), ale je dán i jako prostor individuí a uzavřených skupin. Homogenita prostoru je tedy narušena, a to i rozdělením na bázi sociální (jiný je prostor gubernátora, jeho suity, jiný je prostor dělníků), ale je navíc dělen i mezi „individuální prostory“ vlastní každé z postav – mimo postav sekundárních, které jsou vřazovány do prostorů, které „patří“ jiným protagonistům. Prostorová mozaika implikovaná popisem prostředí je tímto postupem posilována. Motiv rozdělenosti lidí co do lidsky komunikativního aspektu je umocňován jejich existencí v jiných, rozdílných navzájem, individuálních mikroprostorech, mimo něž jsou zranitelnější, nejistější, zbavování své identity a mění se i jejich jednání. Tento fakt souvisí s výše uvedenou skutečností uchýlení se do vlastního prostoru, byť byl sebemenší, poté, co nastává krize ve vztahu k okolí, resp. kdy je ohrožena právě ona pomyslná hranice garantující nedotknutelnost individuálního prostoru postavy. Pro Satana (Дневник Сатаны) se změna prostoru, tj. jeho obvyklého prostředí, stává začátkem

5 одна женщина, имевшая вид сумасшедшей, дернула его самого за рукав с такой силой, что лопнул шов у плеча. Потом – ... – рабочие стали бросать камни. Разбили несколько стекол в губернаторском доме и ранили полицмейстера. Тогда он разгневался и махнул платком”. – В: Андреев, Л. Н.: Полное собрание сочинений, т. 2, кн. 3. С.-Петербург 1913, с. 23.

přeměn – nejprve si musí zvykat na tělo miliardáře Vanderguta, pak si zvyká na svět a hledá v něm adekvátní prostředí (hotel mu nevyhovuje, kupuje proto vilu) odpovídající jeho v podstatě sociálně chápanému statutu. Ztráta prostoru po Magnově zradě (majetek i vila potom přecházejí do Magnových rukou) posiluje deziluzi po poznání Mariiny prázdnoty a zkaženosti a vede k další drastické změně, zbavující Satana-Vanderguta jeho lidského bytí. Ne náhodou pak je pocit lidské blízkosti, spřízněnosti (byť třeba dočasný) spojen s nalezením společného prostoru, jak o tom svědčí např. povídky Баргамот і Гараська, На реке či Памятник.

Vázanost prostředí na postavu, mozaikovitost jako princip vytváření iluze prostoru, disproporční zachycování detailů a hyperbolizace motivů prostorové oddělenosti lidí jsou pro Andrejeva častými postupy, s jejichž pomocí dosahuje zvýrazněného emotivního „útoku“ na čtenáře. Cílevědomá práce spisovatele spojená s vnímáním prostoru jako prvku částečně konstituujícího psychický stav protagonistů (ale současně na něm závislým) rozvíjí jednak tradici Čechovova zatěžování detailu hlubinným emocionálním významem, jednak překonává postupy vytváření „objektivního“, stálého „pozadí“ postav literárního díla typické jak pro kritický realismus, tak zvláště pro naturalismus. Proměnlivost vztahu protagonistů k prostředí v závislosti na jejich duševním stavu činí z prostředí aktivního činitele. Míra významovosti jednotlivých prostorových detailů není dána samotným faktem jejich existence v literárním díle, ale způsobem, jímž zasahují do života lidí, ve kterém mohou nabývat nestereotypních odstínů svých základních funkcí – stěny mohou člověka nejen oddělovat od ostatních, ale dávat mu také pocit jistoty a identity, stávat se jeho útočištěm proti okolí; vězení může být i trestem, ale i ideálem, kterého chce postava dosáhnout (Марсельеза, Рассказ о семи повешенных – Мои записки). Uzavřený prostor, lidskou rukou vytvořené „nepřirozené“ prostředí však vždy omezuje sféru duševní a fyzické aktivity člověka, neumožňuje mu rozvíjet jeho všestranné možnosti, v nejpříznivějším případě mu může pomáhat hájit jeho základní potřebu – uchování jeho identity, dočasné vyrovnanosti jeho osobnosti. Každá změna prostředí je provázána proměnami duševního stavu postav, ale i opačně – změna v psychickém stavu postav se odráží ve změněném vnímání prostředí: útulný dům Nordena se stává vězením (Он), náhodné útočiště místem ztráty jistot (Тьма), psychiatrická klinika „domovem“ (Призраки).

Prostorová je i představa o duševním světě člověka, když doktor Keržencev přirovnává své vědomí k domu, nad nímž ve „stavu po“ ztrácí vládu.⁶ Subjektivizace vnímání prostoru spojená se sugestivitou Andrejevova

6 A. Martiniová ve své práci uvádí souvislosti ztráty celistvosti prostoru („rozbití prostoru“) s rozkladem „já“ postav na příkladu povídek Мысль a Мои записки a dramatu Черные маски. Viz: Martiní, A.: Erzähltechniken Leonid Nikolajevič Andreevs.

podání výrazně ovlivňuje čtenářovy možnosti spisovatelova díla „prostorově vnímat“, spoluprožívat a postihovat jejich prostor, zakoušet ho a tím si ho spoludotvářet, tj. „doplňovat“ to, co Andrejev neuvádí v plné míře konkrétnosti.

Nestřetáváme se však jenom s prostory vytvořenými člověkem, jistou roli hraje ve spisovatelově tvorbě i prostor otevřený, reprezentovaný nejčastěji přírodou jakožto kontrapunktem města, resp. domu s jejich složitou stavbou (labyrint odolávající pokusům o postížení, navozující pocity pastí). Kontrast uzavřeného a otevřeného prostoru najdemě mj. v povídkách Рассказ о семи повешенных, Мои записки, Дневник Сатаны, Он, Елеазар, На реке, Предстояла кража a v dalších.

„Я боюсь города, я люблю море и лес. Моя душа мягка и податлива; и всегда она принимает образ того места, где живет, образ того, что слышит она и видит. И то большая она становится, просторная и светлая, как вечернее небо над пустынным морем, то сжимается в комочек, превращается в кубик, протягивается как серый коридор между глухих каменных стен“.⁷ Úvodní pasáž z povídky Проклятие зверя poukazuje nejen na přímou souvislost mezi prostorem a duševním stavem postavy, ale uvádí i fakt, že v zobrazení otevřeného prostoru je tato vazba na psychiku zachována. V povídce Рассказ о семи повешенных tvoří příroda, v níž se jarním táním vše probouzí k životu, kontrastní motiv k okamžikům před smrtí odsouzených i k tomu, jak s nimi nakládají po smrti. Satan-Vandergut podniká výšledek noční Kampaň a odreažovává si tak napětí dne ve městě; umírající kněz prosí čerta, aby ho vynesl z jeho komůrky (Правила добра); Lazar nastavuje svoji tvář slunci, sedá venku (Елеазар). Působení otevřeného, neohraňčeného prostoru dále bývá spojeno s prvky navozujícími „prosvětlení“, osvobození, uvolnění. Takové možnosti má však jen prostor bez omezujících určení. Objevují-li se v něm motivy ohraničení, vyzvedává-li se z celku jen jeho část, pak dochází opět k vytvoření dojmu stísněnosti, omezení postav: tísnivým dojmem působí mohyla v místě, kde zahynula Nordenova dcera, třebaže je umístěna v přírodě; jaro oživuje v Pavlovi myšlenky na sebevraždu jako důsledek pocitu marnosti, omezenosti jeho života ve srovnání s neomezenými možnostmi přírody, ale v zimě hrdina nic podobného necítí (Весной – 1902); mlha, tma, které omezují perspektivu vidění, jsou často znepokojivými prvky (Жизнь Василия Фивейского, Предстояла кража), stávají se symboly omezenosti, bezvýchodnosti (В тумане, Тьма). Děje se tak v případech, kdy se člověk nedokáže promítat, vcítovat do otevřeného přírodního prostoru, kdy si uvědomuje svoji „nedostatečnost“, duševní

München 1978, s. 211 – 216.

7 Андреев, Л. Н.: Полное собрание сочинений, т. 8, кн. 15. С.-Петербург 1913, с. 114.

nevyrovnanost i neharmoničnost ve srovnání s majestátní lhostejností harmonické přírody, svoji vydělenost z jejího běhu, z harmonie jejího života:

.... Здесь только равнодушные и сытые поля, и Юрасов начинает ненавидеть их всею силою своего одиночества. Если бы дать ему силу, он забросал бы ее камнями; он собрал бы тысячу людей и велел бы вытоптать догола нежную лживую зелень, которая всех радует, а из его сердца льет последнюю кровь".⁸ Disharmonie niterného života člověka a přírodního běhu, autonomie, kterou si člověk vydobyl, obrácená proti „logice“ přírody prosvítá i v závěru povídky Герман и Марта, která připomíná co do kontrastu stavu přírody a člověka právě povídku Весной: „...Но всего удивительнее было то, что Марта утопилась зимой, когда гаснет всякая любовь".⁹ Samo toto antitetické vyjádření stejně jako motivy možné harmonie mezi člověkem a přírodou svědčí o tom, že člověk zůstal pro Andrejeva spojen s přírodou jen do určité míry – svou vědomou složkou se však z ní vydělil a její harmoničnost je mu nedostupná, může se k ní jen občas vracet. Takové návraty však nejsou racionálně motivovány, jde o potřebu úlevy, odpočinku od uzavřeného, umělého prostoru a napětí v něm, úlevy, k níž postava dospívá pocitově, cestou retrospektivy, hledání tušené bývalé, dávno ztracené harmonie.

Velmi zřídka užívá Andrejev možnosti učinit „protagonistou“ povídky zvíře (Что видела галка, Утенок, Кусака – 1901, Рассказ змеи о том, как у нее появились ядовитые зубы), jinak je jeho obraz přírody většínou neoživen. Přírodní prostředí je však předmětem zobrazení jen v povídkách Что видела галка a Кусака – obě ale vypovídají daleko více o lidech, zvířata jsou jen dočasným svědkem jejich jednání (kavka vidí pokus o loupež, Kusaka se stane předmětem krátkodobé zábavy). Povídka Утенок je pak na ruské prostředí aplikovaný pohádkový syžet parodující mravy lidí (Slepice a Kohout jako rodiče, Káčátko jako jejich syn a Krocan jako zástupce panstva); podobně i Рассказ змеи о том, как у нее появились ядовитые зубы je obdobou pohádkových a mytologických syžetů vysvětlujících vlastnosti zvířat a historii jejich vzniku (získání). Jinak zvířata jen doplňují svět člověka (Предстояла кража, ...).

Daleko častěji využívá Andrejev možnosti dynamizace obrazů prostředí mimo člověka širokým uplatněním personifikace jeho jednotlivých prvků. Cesta zloděje zpět do města se štěnětem, kterého se mu zželelo (Предстояла кража) je provázána výsměchem: „... И диким хохотом разразились, встречая его, дома, заборы, сады. Глухо и темно гоготали застывшие сады и огороды, сметливо и коварно хихикали

8 Андреев, Л. Н.: Полное собрание сочинений, т. 2, кн. 3. С.-Петербург 1913, с. 15.

9 Андреев, Л. Н.: Повести и рассказы в двух томах, т. 2. Москва 1971, с. 216.

освещенные окна и всем холодом своих промерзших бревен, всем таинственным и грозным нутром своим, сурово смеялись молчаливые и темные дома: ...

А безмолвный хохот все рос и сонмом озлобленных лиц окружал человека... Теперь не одни дома и сады смеялись над ним, смеялись и все люди, каких он знал в жизни, смеялись все кражи и насилия, какие он совершал, все тюрьмы, побои и издевательства, какое претерпело его старое, жилистое тело".¹⁰ *Nepřátelský vztah mezi člověkem a neživou přírodou a rovněž předměty, které člověka obklopují, nalezneme v řadě Andrejevových povídek. Následující obraz je z povídky Жизнь Василия Фивейского: „Замерзшие окна запущенные инеем ... отделяли людей от седой ночи. Безграничным кольцом она (ночь – J. D.) облегла дом, давила на него сверху, искала отверстия, куда бы пропустить свой седой коготь, и не находила. Она бесновалась у дверей, мертвыми руками ощупывала стены, дышала холодом, с гневом поднимала мириады сухих, злобных снежинок и бросала их с размаху в стекла – а потом, бесноватая, отбегала в поле, кувыркалась, пела и плашмя бросалась на снег, крестообразно обнимая закоченевшую землю. Потом поднималась, садилась на корточки и долго и тихо смотрела на освещенные окна, поскрипывая зубами. И снова с визгом бросалась на дом, выла в трубе голодным воем ненасытной злобы и тоски и обманывала: у нее не было детей, она сожрала их и схоронила в поле ...*

– Мятель, – говорил о. Василий, прислушиваясь, и снова опускал глаза на книгу".¹¹

Ucelený, syntetický dojem výsměchu či noci (bez ohledu na to, jak působí na člověka) se rozpadá v prvním případě na řadu jednotlivých motivů „smějících se“ věcí obklopujících zloděje. Simultánnost smíchu jich všech je zvýrazněna jejich prostým přiřazením v horizontální rovině. Jednotliviny tvoří mozaikovitý obraz slévající se ve vnímajícím subjektu nikoli v racionální prostorový, nýbrž v emocionální komplex, takže kromě prvků vzatých z vnějšího světa přenáší se „výsměch“ i do zlodějova nitra, z něhož vlastně dojem výsměchu vychází – vnější prostředí jakoby „reaguje“, „rezonuje“ vzhledem k tomu, co probíhá v duševním světě postavy, zpředměťuje to, co je jinak pouhý abstraktní pocit, který se dá obtížně pojmenovat. Ve druhém případě chybí přímé spojení mezi otcem Vasilijem a nocí; duchovní reaguje na velce dynamicky zachycený obraz noční bouře tím, že pojmenovává jedním slovem to, co vyplývalo z mozaiky dějů jdoucích spíše k pro-

10 Андреев, Л. Н.: Полное собрание сочинений, т.7-8, кн. 15. С.-Петербург 1913, с. 85.

11 Андреев, Л. Н.: Полное собрание сочинений, т. 3, кн. 5. С.-Петербург 1913, с. 68.

hlubování než rozšiřování obrazu, zachovává ale klid a bouře neproniká přímo do jeho nitra, které je jí jen letmo z vnějšku zachyceno. Tímto obrazem je posilován pro povídku charakteristický dojem tajemné osudovosti, čehosi zlého, temného, co visí nad otcem Vasilijem a čemu on sice ještě vzdoruje, co ještě neproniklo do jeho vědomí, co ale hrozí zachvátit ho vši hroživou silou, odrážející se nejen v přemíře sloves pohybu, která navozují dynamiku dějů, ale i v jejich emocionálním náboji (výť, klamat, ...), který jim dodává působivosti. V prvním i druhém případě je postup personifikace prostředí mimo člověka velmi účinným způsobem posilování čtenářského zážitku – čtenáři je sugerováno bohatství motivů, z nichž může být vytvářen jeho vlastní dojem silnější než pouhé vypravěčovo pojmenování právě tím, že vnímatel povídky, který se stává aktivním účastníkem pojmenovávacího aktu, doplňuje sám volné valence polyvalenčního textu. Kromě vizuálního dojmu podílí se na vytváření celkového obrazu i sluch (глухо и темно гоготали, коварно хихикала, была, обманывала), přičemž už pojmenovávacího aktu je využíváno k hodnocení zobrazovaného a jeho sugerování vnímateli, tj. k jeho vztahování k duševní organizaci postav a vytváření určitého emocionálního naladění čtenáře. Totéž platí i o využití čichových dojmů (např. v povídkách *Дневник Сатаны*, *Весной*, *Неосторожность*). Zatímco v nejranějších povídkách (*В Сабурове*, *Что видела галка*, *Алеша-Дурачек*) ještě převládá „objektivizovaný“ přístup k vytváření prostředí, postavy i prostředí mají svoji nezávislou, autonomně sladěnou povahu, už v povídkách jen o málo pozdějších, např. *Петька на даче*, je příroda dána skrze počítky postavy: „Все здесь было для него живым, чувствующим и имеющим волю. Он боялся леса, который покорно шумел над его головой и был темный, задумчивый и такой страшный в своей бесконечности ... Петька волновался, вздрагивал и бледнел, улыбался чему-то и степенно, как старык, гулял по опушке и лесистому берегу пруда“.¹² Vázanost na subjektivní počítky, při níž topografie města nebo přírody, uzavřený či otevřený prostor nabývají sdělné hodnoty svým vtažením do prostoru konstituování a pojmenovávání duševního stavu postavy, se pak stává jedním z charakteristických uměleckých postupů Andrejevových povídek. „Psychologizace“ prostředí cestou personifikací a vtažení k duševní činnosti hrdinů tak již v povídkové tvorbě dává znát o principech, které spisovatel využil i v dramatické části svého díla, zejména tam, kde hovoří o tzv. divadle panpsyché¹³, v němž se výrazně snažil o intenzifikaci dojmu, že vše zobrazené je proniknuto emocí, náladou.

12 Андреев, Л. Н.: Полное собрание сочинений, т. 7, кн. 14. С.-Петербург 1913, с. 95.

13 Blíže viz např.: Cymborska-Leboda, M.: Dramaturgia Leonida Andriejewa. Warszawa 1982, s. 5 – 58.; Šedivá, E.: L. N. Andrejev a panpsychismus. Československá rusistika 1981, č. 2, s. 49 – 56.

Charakteristickou zvláštností Andrejevových próz je také využívání opozice nahoře – dole. Nemusí se projevovat jen jako protiklad země – obloha (v traktování volnosti ve vzdušném prostoru, „nahoře“, jde nejdále povídka Полет), ve spojení opozice uzavřenosti, nesvobody a otevřenosti, volnosti, svobody, ale i jako protiklad úrovní země – propast. I tyto dichotomie nabývají výrazně psychologizujícího obsahu: země jako základní úroveň, na níž se odehrává běžné lidské bytí, nadzemský prostor jako ztělesnění volnosti, otevřenosti, ale i jako „sídlo“ čehosi nepochopitelného, co však člověk ovlivňuje a do značné míry i určuje – Osud je *nad* Čemodanovem (Чемоданов), Vasilij Fivějskij je dán nejen ve svém složitém vztahu k bohu, ale *nad* jeho životem visí jakási hrozba (Жизнь Василия Фивейского); mlčení ovládne atmosféru v domě (Молчание) a vzduch pak utiskuje popa více, než by ho *tížilo* olovo; kdesi *nad* cítíme sváteční atmosféru tak důležitou v povídkách Праздник, На реке, Весенние обещания, Из жизни шт. капитана Каблукова, částečně i v povídce Баргамот и Гараська; ve vzduchu *nad* lidmi se rozeznívá hlas zvonů, vstupujících do myslí lidí (Набат, Весенние обещания, В Сабурове, На реке, Праздник). „Dole“ je pak nejen symbolem nepoznaného v člověku Бездна), ale i smrti (Покой – 1911), zchudnutí či úpadku člověka jako člena lidské společnosti (В подвале, Ипатов, Ангелочек) – nabývá platnosti hrozby, uvádí temné síly přemáhající člověka, který je proti nim bezmocný. Tendence k vertikálnosti, resp. hierarchičnosti je patrná i ve spisovatelově umělecké metodě – hierarchie postav, prvků, popisu, (nos, ústa, oči), řazení hodnot jsou průvodními jevy jeho próz, posilující dojem soustředěnosti orientující čtenáře k těžišti povědi o světě.

Leonid Andrejev si nelibuje v užití pestrých barev. Jeho „barevná paleta“ je spíše chudá, ačkoli sám tihl k malířství. Zvláště městské prostředí je co do barevnosti nevýrazné. Nejvýraznější se pro něho stává červená barva (rudá) jako barva krve a požáru (Красный смех, Что видела галка, В тумане, Набат) a černá vnášená do textu motivy noci, tmy ať už jako motivu vzatého z přírody (Он, Жизнь Василия Фивейского, Губернатор, Дневник Сатаны) nebo jako symbolu duševního zmatku a smrti (Тьма, Елеазар, Сын человеческий, Предстояла кража), přičemž oba významy mohou pokračovat i v symbolické řadě a vytvářet další významy (В темную даль). I užití dalších barev a barevných odstínů (žlutá, šedá, ...) je spojeno s účinkem na psychologickou charakteristiku postav povídek. Častější než užití barev je však střídání světla a tmy, případně střídání intenzity osvětlení (Цветок под ногою, На реке, Губернатор, Жизнь Василия Фивейского, ...) rovněž ve spojení s psychikou postav, byť ne zcela jednoznačně – zatímco Vanderguta-Satana noční Kampánie uklidňuje, v povídce Губернатор a dalších je noc, resp. vše temné bráno jako zneklidňující, člověku spíše nepřátelský faktor posilující depresivní stavy, zatímco světlo přináší rozevírání prostoru, umožňuje zbavit se tísnivého působení tmy.

Zachycení prostředí, ač je v Andrejevových prózách prostředkem a nikoli cílem, se výrazně podílí na konstituování specifické atmosféry jeho děl, výrazně se účastní psychologické charakteristiky literárních postav a je významným faktorem v procesu vnímání děl čtenářem, kdy do jisté míry napomáhá tomu, aby vynikla dominanta spisovatelových děl – zaměření na poznávání niterného života člověka, který není od prostředí, v němž žije, odtržen, nýbrž je jím intenzívně ovlivňován.